

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Puesta en escena

Autor/es:  
De Lucas, Gonzalo

Citar como:  
De Lucas, G. (1998). Puesta en escena. La madriguera. (9):68-68.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41682>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## Puesta en Puesta en escena escena

### En presencia de un clown

Ingmar Bergman

Lamar och gör sig still, Suecia, 1997

*ni siquiera mi brazo forma sombra,  
está demasiado consumido por la luz*  
Raymond Carver

En un exterior nevado, un tren atraviesa el encuadre. La corriente de viento que provoca a su paso arranca el cartel de la película que ha filmado tío Carl. Veamos por qué ese plano, rodado en video, con nieve artificial y un tren que parece de juguete, no sólo es capaz de representar, en un mismo instante, el exilio del cine primitivo y la tiranía del tiempo sino también de anticipar el fracaso de la ilusión visionaria de tío Carl: "la primera película viva y hablada". Si bien reconocemos que para hablar de los Lumière, Bergman convoca a Méliès, también es afirmable que hoy ya no es posible Méliès sin Murnau. Por eso la imagen de ese tren, vista a través del viento y la nieve, sirve para mostrar que la magia es una trágica forma de expresión poética. Tras el movimiento hermoso y fantasmal de esas sombras que proyecta la luz (verdadero eje vertebrador del film de Bergman) se esconde su carácter efímero y fugitivo.

Aunque el tema del film no es otro que la libertad, lo importante será su metáfora: la puesta en escena. Tío Carl será el viejo loco que intenta poner en escena una idea. La búsqueda del plano preciso equivaldrá a la búsqueda de la palabra justa en Chéjov: la reducción de la retórica conducirá a una aproximación al sentido profundo e íntimo de una imagen. Tomemos una escena tan hermosa como la de la proyección cinematográfica<sup>1</sup>. Tenemos tres espacios: el primero es la sala

en la que se ubican los espectadores; el segundo, los bastidores situados tras la pantalla en la que se han colocado, para poner voz al film, Carl, Vogler y Pauline; el tercero es la sala en la que está Landham, el proyeccionista. Dos *travellings* laterales recorren la sala de los espectadores (los dos *travellings* se enlazan con un movimiento similar previo, en el que Bergman mostraba la sala vacía): la tradicional estaticidad e inmovilidad del espectador se fractura. En cambio, un encuadre teatral, centrípeto, muestra a los actores tras el telón, frente a las imágenes invertidas de la película: el espacio realista, oculto para los espectadores, se teatraliza. Por último, una sucesión de planos cortos (la luz del proyector, la manivela, el ojo de Landham) muestra la materialidad, la naturaleza física de la ilusión cinematográfica (a nadie extrañará que la película se acabe incendiando). Con suma elegancia, Bergman ejecuta una síntesis del espacio de la representación y de la representación del espacio. El arte en Bergman encuentra su belleza en el gesto y no en la permanencia: nadie contempla dos veces la misma película. En *presencia de un clown* tratará del dulce empeño del artista por lograr una experiencia colectiva. La primera parte, filmada con una luz fría que expresa la sole-



dad del individuo, se enlaza de ese modo con una segunda parte en la que, como ha señalado el propio Bergman, la luz se llena de sombras y adquiere un sentimiento mágico. La película se incendia, es cierto, pero lo importante ha sido esa comunión en un momento concreto del tiempo.

Vincent Amiel<sup>2</sup> ha estudiado cómo la mirada, como mecanismo de distanciamiento, sólo se rompe en la filmografía de Bergman en la *pietà* que enlazaba a Anna y Agnes en *Gritos y Susurros*. En la escena en la que tío Carl se encuentra por vez primera con Pauline, un plano en profundidad de campo muestra la separación que existe (sabemos que tío Carl ha sido internado por intentar asesinar a Pauline) entre tío Carl, situado en primer término, y su mujer, situado al fondo de la habitación, junto a una gran ventana. La escena muestra la aproximación progresiva entre ambos y se cierra con un abrazo que evoca, de nuevo, la composición de la *pietà*. La película se clausurará en simetría, con una nueva referencia a la *pietà* y un último plano, cenital, que muestra a los dos amantes abrazándose. Bergman, a través de la metáfora de la puesta en escena, abre una esperanza para la comunicación.

### Epílogo

En *presencia de un clown* es un telefilm que ha sido presentado, en pantalla cinematográfica, en el último Festival de Cannes. Algunos críticos han señalado que se trata del canto del cisne de Ingmar Bergman.

Gonzalo de Lucas

### Notas

1. El pueblo en el que se organiza la proyección es el mismo que albergaba la acción de *Los Comulgantes*. No es una coincidencia: basta comparar la planificación de la escena de la proyección con la primera escena de *Los Comulgantes* para que quede claro que Bergman ha sustituido con singular habilidad la representación de la misa por el espectáculo cinematográfico. Stig Björkman señala, además, que tres personajes que aparecían en *Los Comulgantes* lo hacen a su vez en esa escena (*Cahiers du Cinema*, nº524, mayo 1998).

2. Amiel, Vincent. "Du monde et de soi-même, l'éternel spectateur", in *Positif*, nº 447